Rok III. Warszawa, 1 lutego 1910 r. № 3.

Przegląd Muzyczny



DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.



Dr. ADOLF CHYBIŃSKI

Z poszukiwań historyczno-muzycznych w klasztorach krakowskich.

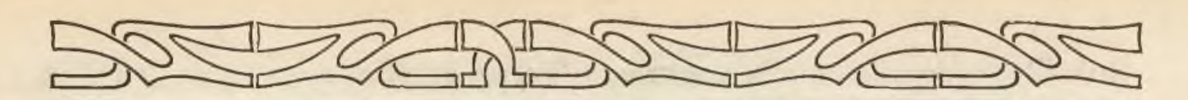
***Kazimierzowi Lubeckiemu** poświęcam*

Colligite fragmenta, ne pereant.
Ewang. św. Jana VI, 12.

Skromna ilość polskich druków muzycznych, jako też niezmiernie rzadkie w kronikach, djarjuszach i pamiętnikach notatki, dotyczące dawnej naszej muzyki, sprawiają, że dla wyrobienia sobie jasnego w przybliżeniu pojęcia o dziejach naszej kultury muzycznej, zmuszony jest historyk muzyki polskiej sięgnąć do źródeł dotychczas prawie niewyzyskanych, jak akty miejskie i dworskie oraz kościelne i klasztorne. Obok magnackich dworów stanowiły bogato uposażone klasztory i kościoły wszelkiej hierarchji oraz dwór panującego i urządzenia miejskie jedyną podporę dla bardziej ożywionego kultu muzyki. Dotychczasowe mniej lub więcej amatorskie studja nad naszą przeszłością muzyczną uwzględniły tylko minimalną cząsteczkę aktów dworskich i miejskich, nie naruszając niemal wcale kościelnych i klasztornych archiwów, w czem po części winne są bądź utrudnienia w dostępie do tychże lub też nieuporządkowanie tych zbiorów. Niepodobna nie wspomnieć, że pożary, rabunki podczas wojen, sekularyzacje i niedbałość w połączeniu z nieuświadomieniem nie dozwolą nam niestety nigdy osiągnąć całkowitego obrazu dziejów naszej muzyki i kultury muzycznej; to jednak jest pewne, że stan jej był lepszym aniżeli reputacja, którąby można jej nadać po dokładnem poznaniu zachowanych notatek w archiwalnych dokumentach.

I. Z dziejów muzyki w klasztorze Kanoników Regularnych Lateraneńskich Bożego Ciała w Krakowie.

Dzięki uporządkowaniu bogatego archiwum tego (założonego w r. 1405) klasztoru przez p. d-ra K. Kaczmarczyka (Archiwum dawnych aktów miasta Krakowa), jako też dzięki uprzejmości przełożonego konwentu, O. Albina Głowackiego, zdołałem po zrobieniu wyciągów z aktów klasztornych zebrać pewną ilość wiadomości z dziejów muzyki, powiększoną przez wnioski poczynione na podstawie zbadania zawartości bogatej bibljoteki, jakkolwiek wnioski nie obfitują w treść pozytywną. W aktach klasztoru znajdują się wprawdzie wzmianki o muzykach nie należących do dziejów muzyki w tym klasztorze, jednakowoż zużytkowałem je również.



Podstawą tego studjum są następujące rękopiśmienne dokumenty:

I. *Liber defunctorum Canon. Reg.* (sygn. nr. 3218).

II. *Memoriale Fratrum et Benefactorum defunctorum Congregationis Canonicorum Regularium Lateranensium* (bez sygn.).

III. *Liber Natorum et Baptizatorum in parochia S. S. Corporis Christi Casimiriae ad Cracoviam ab anno 1578 ad annum 1616* (bez sygn.).

IV. *Casimiriae Civitatis Vrbi Cracoviensis Confrontatae Origo... A. Stephano Ranothowicz eiusdem Conuentus Ecclesiae Canonic. Regul. Professo* (bez sygn.).

V. *Lumen ad Prevelationem omnimodam Iurisdictionis ordinariae Illustrissimorum et Reverendissimorum Dei et Apostolicae Sedis gratia Episcoporum Cracoviensium* (bez sygn.).

VI. *Miscellanea 1405—1835* (bez sygn.).

VII. *Expensa et percepta pecunia thesauri sacrarÿ Ecclae SS. Corporis Chri per me F. Ioan. Gelasium Sacristianum Anno dni 1616—1676* (bez sygn.).

VIII. Zbiór aktów oznaczonych sygnaturą $\frac{B}{\text{Kan. Lat. Reg}}$ 107. w Krakowie.

IX. *Percepta kościelna 1711—1787* i

X. *Regestrum Expensarum 1729—1787.*

W *Acta Capitulorum* nie znajdziemy niestety ani jednego słowa, mającego związek z muzyką. *Libri copulatorum* zawiodły; znajdują się w nich tylko nazwiska bez podania zawodów. Księgi zmarłych nie są wszędzie opatrzone datami przy nazwiskach (zwłaszcza z XV i XVI wieku); stąd tylko w drodze paleograficznego rozpoznania można wnioskować, do jakiego czasu pewne nazwisko należy odnieść.

Wiek XV.

Tylko kilka nazwisk zachowało się z tego stulecia:

Vincentius organista ecclesiae nostrae.
Nicolaus organista.
ffr. Iacobus organista praesbyter.
Martinus organista.
Dominus Stanislaus Organista.
Organista Stanislaus (żył prawdopodobnie w pocz. XVI stulecia). [1]

Wiek XVI.

O wiele więcej nazwisk znajdziemy w zapiskach dotyczących tego wieku. Podajemy je chronologicznie.

Dominus Adam Organista et Supperior 1541.
Dominus Sebastianus cantor.
Fr. Martinus Bobricius Cracouita Cantor in Monasterio. [2]
(1582) *Stanislaus Bednarz... organista* (ex domo Abbatis Szczericzen). [3]
(1594) *Ioannes Organista Sacratissimi Corporis Christi.* [4]

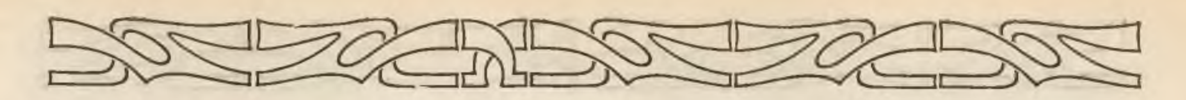
Wreszcie kilka nazwisk muzyków pozaklasztornych:

(1581) *Adamus Organista.* [5]
(1583) *Balthasarus Organista.* [6]
(1591) *Martinus Cantor.* [7]

Dwie notatki ważniejsze zachowały się z końca XVI wieku. Mianowicie w dniu 9 grudnia 1595 uległy organy klasztorne zniszczeniu przez pożar: „Anno Domini 1595

---

[1]) *Liber. def.* (3218), str. 55, 60, 72 i 75.
[2]) *Lib. def.* str. 86, 89 i 97.
[3]) *Liber natorum...* ab anno 1578 annum 1616, fol. 15.
[4]) Tamże w rubryce *Illegitimi.*
[5]) Tamże, fol. 14v.
[6]) Tamże, fol. 19v.
[7]) Tamże.



incendio fortuito domus aliquot prope Eccelesiam nostram SS. Corporis Christi consumptae, quo incendio Ecclesiae nostrae organa absumpta sunt die 9 Decembris". [1])

Bardziej zajmującym jest fakt, że kardynał Jerzy Radziwiłł, podczas wizitacji odbytej w grudniu 1596, nakazał śpiewać stale „B o g a r o d z i c ę": „Post Vesperas Boga rodzica ex antiqua fundatione per scholam semper cantari debet" [2]). Wyrażenie „per scholam" oznacza chór chłopców szkolnych, oczem będzie dalej jeszcze mowa. „Ex antiqua fundatione" oznaczałoby, że istniała osobna klasztorna fundacja na śpiewanie prastarej naszej pieśni. Podobne fundacje nie były wówczas zbytnią rzadkością, a w XVII stuleciu liczba ich znacznie się wzmogła. Już w XV wieku Kanonicy Regularni obchodzili ze szczególną uroczystością święto Bożego Ciała, przyczem i produkcje muzyczne nabierały większej świetności; przy sposobności ujrzymy, że podobnie postępowały i inne kościoły i klasztory w dni swych szczególnych świętych. Z XVI wieku dochowały się na razie 3 notatki dotyczące obchodu uroczystości Bożego Ciała w klasztorze Kanoników Loretańskich, zaczerpnięte z rachunków miejskich:

A. 1518. Den Zinckenpfeiffern und Lautenschlägern in der Oktav von Frohnleichnam wurde ausbezahlt: Groschen 12.

A. 1538 Citharedis et musicis a processionibus per octavam corporis Christi gross. 30.

Im J. 1598 dem Musikus Jacob Niderland mit anderen Musikanten die am Tage des Frohnleichnahmfestes und in der Oktav auf dem Rathhausthurme gespielt 1 Mark und 12 Groschen. [3])

W XVII stuleciu ilość uroczyście (z muzyką) obchodzonych świąt zwiększyła się.

C. d. n.

Nowe odkrycia w dawnej muzyce polskiej.

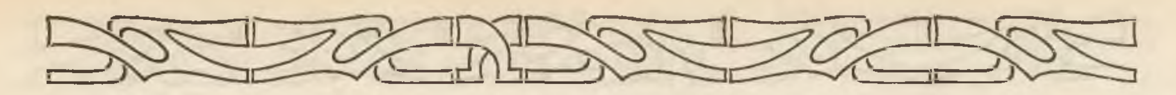
Obok poprzednio już wymienionych nieznanych kompozytorów z XVII wieku, trafił dr. A. Chybiński na ślad następujących muzyków — twórców z tego stulecia, których wymieniamy obok pierwotnie wspomnianych: Władysława *Leszczyńskiego* (motety i msze), J. *Fierszewicza* (pieśni kościelne), W. *Czechowicza* (motety), Wł. *Łukasiewicza* (motety), W. *Maksylewicza* (motety i msze), Stanisława *Podolskiego* („concerti eccl."), Sebastjana Antoniego *Kaszczeńskiego* („concerti eccl."), R. *Charśnickiego* („conc. eccl."), M. *Kreczmera* (motety), *Lisińskiego* („conc. eccl."), A. *Poziomkiewicza* („conc. eccl."), J. *Wollingera* (offertoria), J. A. *Grudzińskiego* („conc. eccl.") i kilku monogramistów, jak S. I. X., A. S. W. i t. d. Nadto znalazł dr. A. Ch. nieznane kompozycje Jacka *Różyckiego* (w liczbie 26), znaczącego swe dzieła monogramem H. (yacinthus) R. (óżycki), *Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego*, zwanego przez p. Alek. Polińskiego S. Sępem-Szarzyńskim, następnie I. K. J. *Wronowicza* i Jana Jerzego *Müllera*. O odnalezionym przez d-ra A. Chybińskiego Janie Borimiusie zamieściliśmy już artykuł. Kolejno opublikujemy prace o Fierszewiczu, Leszczyńskim, Czechowiczu i Łukasiewiczu, oraz o Jacku Różyckim. Kompozycje powyższych muzyków były u nas wówczas bardzo rozpowszechnione w licznych odpisach i śpiewane w całej Polsce, zwłaszcza w kościołach OO. Jezuitów i w Mogile pod Krakowem (u Cystersów, którzy wydali z pośród siebie wielu utalentowanych kompozytorów).

---

[1]) *Cas. Civil... Origo*, str. 89.

[2]) *Lumen ad Prevelationem*, str. 53 i nast.

[3]) Cyt. według d-ra K. Wurzbacha: *Die Kirchen der Stadt Krakau* (Wien 1853, str. 279) i powtarzającego za nim A. Essenweina: *Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau* (Lipsk 1869, str. 129). Zdaniem mojem jednakże rachunki te nie odnoszą się do uroczystości przy klasztorze Bożego Ciała. Sprawdzić zaś jest rzeczą niemożliwą, ponieważ brak regestrów ekspensów i distributów z XVI wieku; w każdym razie nie posiada ich ani archiwum klasztorne ani miejskie ani też żadna z krak bibljotek. O Jakóbie Niderlandzie znajdziemy obszerniejszą notatkę w pracy d-ra St. Tomkowicza: „Do historji muzyki w Krakowie" („Rocznik krakowski", tom IX, str. 195).



CEZAR CUI.

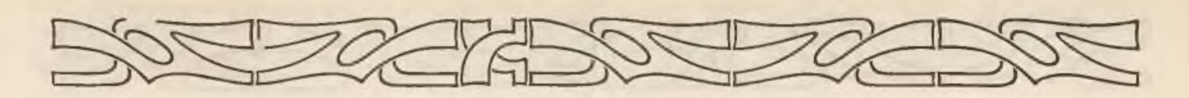
(Z powodu jubileuszu 50-letniej pracy na niwie muzycznej).

W działalności muzycznej jednego z wybitniejszych kompozytorów rosyjskich starszej gieneracji, C. Cui, są 3 daty, którym możnaby poświęcić rocznice jubileuszowe. W r. 1856 napisał pierwszą pieśń solową („Tajemnica"), 1859 r. wykonano po raz pierwszy publicznie utwór orkiestrowy—Scherzo F-dur (27 grudnia, pod dyrekcją An. Rubinsteina), wreszcie w r. 1864 ukazał się pierwszy jego feljeton muzyczny. 15 lat temu obchodzono również 25-letni jubileusz od dnia pierwszego wystawienia opery „Ratklif".—Obecny obchód drugiej z kolei daty jubileuszowej, ma najwięcej racji bytu ze względu na ważność chwili, jaką ma w życiu kompozytora jego pierwszy debjut publiczny. Uroczystości jubileuszowe rozpoczął rosyjski świat muzyczny jeszcze w listopadzie r. z., urządzając koncerty na cześć jubilata we wszystkich większych miastach cesarstwa; trwać one będą do końca lutego, a zakończy je koncert symfoniczny w Petersburgu, na który złożą się wyłącznie dzieła Cui. Jubilat ujrzał światło dzienne w Wilnie w r. 1835 i tam pobierał początkowo nauki. Ojciec jego, oficer gwardji napoleońskiej, po r. 1812 osiadł na Litwie (był profesorem języka francuskiego w gimnazjum rządowem w Wilnie) i pojął za żonę polkę, p. Julję Guncewiczównę. Na talent młodego chłopca zwrócił baczną uwagę Stanisław Moniuszko i udzielał mu bezpłatnie w ciągu pół roku wiadomości z dziedziny muzyki. Na życzenie rodziców przyszły kompozytor poświęcił się inżynierji wojskowej, i po ukończeniu nauk zajął wybitne miejsce w hjerarchji państwowej. Obowiązki służbowe (ostatnio profesor fortyfikacji w randze inżyniera-gienerał-lejtenanta) nie przeszkadzały mu w pracy nad muzyką. Wszystko jednak, do czego doszedł jako kompozytor, zawdzięcza samemu sobie. Oprócz bowiem Moniuszki, nie miał żadnego nauczyciela-teoretyka. Na dalszy rozwój muzyczny C. Cui mieli wpływ: Dargomyżski i Bałakirew, w twórczości jednak kompozytorskiej jubilat najwięcej jest obowiązany własnemu doświadczeniu. Jeszcze przed zawarciem znajomości z Bałakirewym, z którym w następstwie założył „noworosyjską szkołę" (należeli do niej oprócz Bałakirewa i Cezarego Cui: Musorgski, Korsakow i Borodin), wystąpił był jubilat na polu kompozytorskiem. Na dorobek twórczy zasłużonego muzyka składa się 75 opusów, nie licząc 11 oper. W kompozycjach Cui dominują utwory wokalne. Dział muzyki instrumentalnej i kameralnej przedstawia się ubogo. Nadmienić też należy, że jakkolwiek Cui pracował przeważnie dla muzyki rosyjskiej, napisał także sporą liczbę pieśni do tekstów polskich. Jako krytyk muzyczny, zamieszczał prace większych i mniejszych rozmiarów (do 750) zarówno w prasie rosyjskiej, jak i zagranicznej („Revue et Gazette Musicale de Paris", „Le Monde Artiste", „L'Art Musical", „Le Menestrel", „L' Independance Belge", „Guide Musicale" i „L'Art". W pierwszym okresie pracy na tem polu wstawiał się wraz ze Stasowem za „nową szkołą rosyjską". Często też był krańcowym. Rąbał piórem konserwatorja (Rubinsteina, Czajkowskiego), nie uznawał Mendelssohna, zmniejszał powagę klasyków (zwłaszcza starszych) robiąc jedynie wyjątek dla Beethovena; względem Wagnera był (i jest) usposobiony wrogo. Sądy Cui doprowadzały nieraz do kompromisów. Działalność Cezarego Cui, jako krytyka, zaszkodziła mu niemało w karjerze kompozytorskiej. W dziełach scenicznych (operach), Cui, w przeciwieństwie do tendencji „noworosyjskiej szkoły", unika jakichkolwiek elementów narodowych. Libretto o charakterze nawskroś tragicznym najbardziej odpowiadało jego duszy. Formy oper, jak i sam styl muzyki Cui są swobodne; kompozytor lubuje się w melodeklamacjach; harmonje śmiałe i bogate; melodja jasna w konturach, nieraz tylko za słodka; momenty liryczne oddane są wspaniale, nie można jednak tego powiedzieć o miejscach dramatycznych; pomysły rytmiczne nie zawsze dostatecznie urozmaicone i mało energiczne. Instrumentacja jest jedną ze słabych stronnic w twórczości C. Cui. Mistrzem jest w kompozycjach mniejszych rozmiarów, a przedewszystkiem w pieśni solowej.

O gimnastyce rytmicznej Dalcroze'a.

(Wywiad z prof. St. Głowackim).

Niejednokrotnie miałem sposobność przekonać się, że artykuł J. Dalcroze'a p. t. „Nauka gry fortepjanowej, a wychowanie muzyczne", drukowany ubiegłego roku w polskim przekładzie w naszem piśmie (p. „Młoda Muzyka" r. II, n-ry 16, 17, 18, 19, 21, 22 i



24) obudził żywe zainteresowanie wśród szerokich kół czytelników. Postanowiłem przeto zaznajomić ich jeszcze dokładniej z pomysłami pedagogicznymi znakomitego profesora z Genewy, oraz przekonać się naocznie, jak wygląda w praktyce nauka gimnastyki rytmicznej. Udało mi się to tem łatwiej, że we Lwowie przebywa uczeń Dalcroze'a, p. St. Głowacki, który już drugi rok realizuje jego teorję na specjalnym kursie gimnastyki rytmicznej w „Instytucie muzycznym" i tutejszem konserwatorjum.

Zapytany w tej sprawie o informacje, udzielił mi ich pierwszy polski „dalcrozista" bardzo chętnie i zaprosił na lekcję gimnastyki rytmicznej. W obszernej sali „Instytutu muz." zgromadziło się kilkanaścioro dzieci w wieku od lat 8 do 12-stu. Prof. Głowacki zasiadł przy fortepjanie, i rozpoczęła się „lekcja". Warto było widzieć zapał i sprawność młodziutkich uczni, oraz gotowość, z jaką się poddawali wskazówkom swojego profesora. Nie będę tu opisywał szczegółowo wykonanych ćwiczeń, wspomnę tylko, że wszystko szło nadzwyczaj sprawnie, każdą zaś drobną choćby usterkę poprawiał natychmiast energiczny profesor. Cała lekcja wywarła na mnie wrażenie jaknajkorzystniejsze, przekonałem się bowiem, że gimnastyka rytmiczna, zastosowana umiejętną ręką do odpowiednich warunków, wpływa bardzo dodatnio na młodych uczni, co można wnet zauważyć po ich zgrabnych ruchach i inteligientnych pytaniach i odpowiedziach.

Prędko upłynęła mile spędzona godzina Serdecznie podziękowałem prof. Głowackiemu za daną mi sposobność poznania metody Dalcroze'a w praktyce i wprowadzenie w miły i tak artystycznie usposobiony światek dziecięcy. Zapytałem szan. profesora, co go zachęciło do poznania się z gimnastyką rytmiczną i o tok studjów w Genewie.

„Przeczytawszy przypadkowo — mówił p. Głowacki — recenzję o demonstracjach gimnastyki rytmicznej i przejrzawszy książkę J. Dalcroze'a, postanowiłem najbliższe wakacje spędzić w Genewie, przypuszczając nie bez słuszności, jak się potem okazało, że rzecz ta będzie doskonałym środkiem pedagogicznym. Zamiar wykonałem w lecie 1908 r.

J. Dalcroze, profesor teorji muzyki w konserwatorjum genewskiem, posiada tamże własny instytut gimnastyki rytmicznej, gdzie uczy sam przy pomocy szeregu wyszkolonych uczniów dawniejszych. Kursów wakacyjnych letnich dla zapoznania osób starszych ze swą metodą, urządził J. D. cztery w latach od 1906—1909.

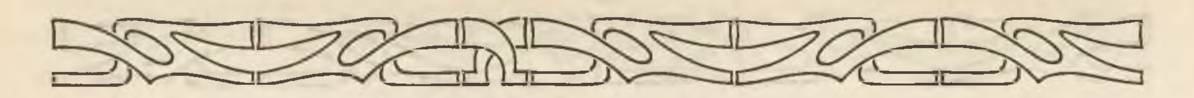
Energiczna administratorka, p. Nina Gorter, prawa ręka Dalcroze'a, wręczyła każdemu z uczestników kartę wstępu, podział godzin (7 godzin dziennie) i 12 arkuszy na maszynie pisanego planu nauki i kazała się stawić punktualnie o godz. 10 tej rano w gmachu *Ecole Melagnon.*

Plan nauki ułożony jasno, przeglądowo, zawierał program pracy całodziennej na cały dwunastodniowy okres trwania kursu. Ćwiczenia podzielono na następujące główne grupy:

Ćwiczenia w taktowaniu (ruchami rąk) i wartości nut (krokiem) i pauz.

Ćwiczenia metryczne (zmiana ruchu, według perjodów muzycznych, akcenty). Ćwiczenia ruchów przeciwnych (np. kanon ruchami rąk, z których jedna wykonywa te same ruchy o jedną ćwierć wcześniej lub później, niż druga). Ćwiczenia w szybkiej zmianie ruchu na komendę „hop", dalej ćwiczenia na *ritardando* i *accelerando*, *crescendo* i *decrescendo* (klaskaniem, tupaniem lub samą innerwacją np. podnoszeniem imaginacyjnego ciężaru). Ćwiczenia przedtaktów, odbitek, synkop, realizacja rytmów, granych na fortepjanie, improwizacja rytmów przez uczni.

W sali gimnastycznej Ecole Melagnon widok niezwykły. Tłum różnojęzyczny i różnoplemienny stukilkudziesięciu osób (90 % kobiet) w wieku od lat 10—60 w kostjumach mocno przypominających Ostendę, ale trzeba przyznać do celu odpowiednich i ponieważ ogólnie przyjętych, zatem nierażących. Prof. Jaques zasiada na podwyższeniu przy pjaninie, przyjaciel jego, niemiec Boepple, prezes Towarzystwa dla popierania gimnastyki rytmicznej, staje na katedrze jako tłumacz (niemcy i niemki, stanowiący lwią część uczestników, nie rozumieją po francusku); kilka silnych akordów, lekcja rozpoczęta. J. Dalcroze elektryzuje poprostu swych uczni niezachwianą wiarą w przyszłość swej metody, zapałem i energją w nauczaniu i ciągle pracującą pomysłowością. Umysł to bardzo czynny i lotny; coraz to nowe stwarza pomysły i każe je wykonywać; ma się czasem wrażenie improwizacji plastyczno muzycznej, przedewszystkiem naturalnie wtedy, kiedy D. demonstruje na swych stałych, znakomicie wyszkolonych uczniach genewskich. Ćwiczenia, które wobec nas wykonywano — opowiada prof. Głowacki, — wychodzą już daleko poza ramy gimnastyki rytmicznej, jako środka pomocniczego do nauki muzyki, są raczej początkiem nowej sztuki tanecznej, tłumaczącej każdy najdrobniejszy ruch muzyczny na piękny ruch plastyczny.



Taki np. kanon plastyczny trzygłosowy, wykonany przez trzy grona młodych, ładnych dziewcząt, andante z symfonji Raffa oddane ruchem, zbieranie kwiatów, łapanie motyly podług pomysłu Dalcroze'a, dały nam wrażenie czegoś absolutnie nowego, a bardzo artystycznego w pomyśle i wykonaniu!!"

Jak się pan zapatruje na przyszłość gimnastyki rytmicznej?—zapytałem uprzejmego profesora.—„Niepodobna na razie przewidzieć — wyjaśniał dalej p. G.—, jaką drogą pójdzie i dokąd dojdzie gimnastyka rytmiczna w tym swoim, że się tak wyrażę „kallistenicznym" rozwoju. Może w przyszłości będziemy widzami i słuchaczami plastyczno muzycznych poematów symfonicznych. Dla wychowania muzycznego ma, jak sądzę, pierwsza część gimnastyki rytmicznej, objęta przytoczonym na początku naszej rozmowy planem, największe znaczenie i to znaczenie pierwszorzędnej wagi.

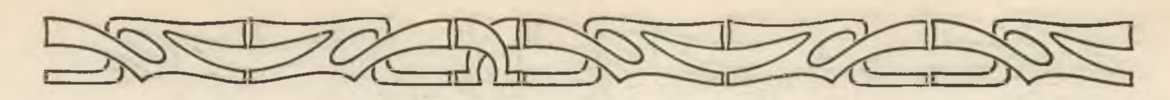
Doświadczenie pierwszego roku nauczania gimnastyki rytmicznej, pomimo różnorodnych trudności wykazało mi, że dzieci, biorąc udział w ćwiczeniach, o wiele łatwiej przezwyciężały trudności agogiczne i rytmiczne, rozpoznawały rytmy grane na fortepjanie, improwizowały same i kombinowały różne rytmy w dwu, trzech i czterech taktach naraz, zapoznały się doskonale z wartościami nut, pauz, triolami, przedtaktami i synkopami. Trudno mi po tym pierwszym próbnym roku osądzić, jak dalece wpłynie gimnastyka rytmiczna na uleczenie arytmji, lub choćby o ile rozwinie istniejące, lecz słabe poczucie rytmiczne, myślę jednak, że gdyby nawet wpływ jej w tym kierunku nie odpowiedział pokładanym nadziejom, to zawsze będzie ona wybornym środkiem, którym zapomocą wielkich, wyrażonych całem ciałem wykonywanych ruchów, można przedstawić jakby w 1000 krotnem na ekran rzuconem powiększeniu, wszystkie te niesłychanie drobne, subtelne i przez to dla oka i umysłu dziecka trudno dostrzegalne ruchy, które stanowią treść rytmiki, dynamiki i agogiki muzycznej".

Wywody prof. Głowackiego powinny zachęcić naszych muzyków do bliższego zaznajomienia się z metodą J. Dalcroze'a i wprowadzenia jej do planu nauki w polskich szkołach muzycznych. Trzeba tylko pozbyć się uprzedzeń do wszystkiego, co nowe, a stan nauczania muzyki niezawodnie się u nas podniesie i przyczyni się do wzrostu naszej kultury muzycznej. W jej interesie życzyćby sobie należało, aby przykłady prof. Głowackiego podziałały zachęcająco na innych.

Lwów. *J. Leszcz.*

Muzykalna rodzina.

Jest nią rodzina Szulców, która od trzech blisko pokoleń wydawała samych muzyków. Obecnie z rodziny Szulców wybitniejsze miejsce w świecie muzycznym zajął Józef Szulc—pjanista, kompozytor i kapelmistrz, stale zamieszkały w Paryżu. Jego dzieło ostatnie balet „Noc Ispahańska" wystawione było z powodzeniem w brukselskim teatrze *de la Monnaie*, co dało powód do zamieszczenia w paryskich organach muzycznych licznych artykułów, poświęconych naszemu rodakowi. Pradziad i dziad Józefa Szulca byli nauczycielami muzyki w Warszawie, ojciec zaś, nauczyciel gry skrzypcowej i członek orkiestry operowej—miał siedmiu synów, a każdy z nich pracował lub pracuje na polu muzycznem. Podczas obchodu przez ojca Józefa Szulca 25-letniego jubileuszu pracy zawodowej zdarzył się nawet rzadki, a może i jedyny wypadek w dziejach muzyki: jubilat wykonał septet Beethovena z udziałem 6 swych synów i Trio z jednym z synów i z jednym z wnuków. Trudno chyba o ród bardziej muzykalny! Józef Szulc jest jednym z tych siedmiu synów (urodzony w Warszawie w r. 1875). Kształcił się w konserwatorjum warszawskiem, następnie u Moszkowskiego w Berlinie. Rezultatem studjów muzycznych było zaangażowanie Szulca na stanowisko kierownika orkiestry teatralnej w Stutgardzie. W roku 1903 Szulc przybył do Paryża, zaślubił śpiewaczkę pannę Zuzannę Delsart (uczennica Jana Reszke), siostrzenicę słynnego wiolonczelisty. W r. 1907 małżonkowie bawią w teatrze brukselskim, ona jako śpiewaczka, on jako nauczyciel śpiewu. Z prac kompozytorskich Szulca, oprócz wspomnianego baletu, wymienić należy sonatę na skrzypce i fortepjan, sonatę na fortepjan, trio, mniejsze utwory na skrzypce, do 50 kompozycji fortepjanowych i drugie tyle pieśni na głos solowy.



Jubileusz Włodzimierza Puchalskiego.

Na czele szkoły muzycznej (Cesarsko-Rosyjskiego Tow. Muz.) w Kijowie stoi od roku 1876 Włodzimierz Puchalski (h. Jastrzębiec) szlachcic gub. Kijowskiej, ur. 1848 r. w Mińsku. Uczelnia ta, dzięki energji i umiejętnemu kierunkowi swego przewodnika, stoi dziś na wysokości zadania. P. Puchalski poza obowiązkami dyrektora, jest jednocześnie profesorem wyższej klasy gry fortepjanowej. Jubilat zamierzał poświęcić się początkowo karjerze wojskowej, zaniechał jednak tego zamiaru i ze szkoły wojskowej przeniósł się do konserwatorjum w Petersburgu, które ukończył w r. 1874 jako uczeń Leszetyckiego (fortepjan) Johansena i Zaremby (nauki teoretyczne). W charakterze wirtuoza dał się poznać jako doskonały wykonawca dzieł Chopina i występował często na koncertach symfonicznych i kameralnych w Cesarstwie (Petersburg, Kijów, Odesa). Oprócz opery „Walerja", koncertu fortepjanowego i fantazji na orkiestrę, napisał szereg kompozycji fortepjanowych, pieśni solowych etc.

W celu upamiętnienia jubileuszu 35-letniej działalności, byli uczniowie i uczennice zajęli się urządzeniem stypendjum im. Włodzimierza Puchalskiego w Szkole Muzycznej Kijowskiej, wyrażając tem dowód wdzięczności i uznania dla zasłużonego pedagoga.

Uroczystości muzyczne.

„Das erste deutsche Brahmsfest" odbyło się w Monachjum w początkach września r. z. Tytuł wskazuje, że wślad za Niemcami, podobne uroczystości urządzać będą (?) i inne narody. Uroczystość trwała 3 dni. Koncerty odbywały się rano i wieczorem; wykonano też prawie wszystkie większe kompozycje Brahmsa. a więc „Requiem niemieckie", „Das Triumph Lied", „Gesang der Parzen", „Schicksalslied", „Alt Rapsodie", wszystkie 4 symfonje, „Haydn variationen", koncert skrzypcowy, dużą liczbę pieśni, trzecią sonatę skrzypcową, trio z klarnetem op. 114, kwartet fortepjanowy g-mol, kwartety smyczkowe op. 64 nr. 1, op. 31 nr. 1 i op. 42 nr. 1 etc. Orkiestrą dyrygował F. Steinbach, doskonały bramsista. „Das zweite deutsche Brahmsfest" ma się odbyć w Wiedniu w r. 1913. Sam fakt urządzenia uroczystości nie spotkał się z ogólną pochwałą niemieckiego świata muzycznego. Wogóle, zwyczaj urządzania festivalów stał się w Niemczech bardzo „modnym" i nie zawsze usprawiedliwia go racja bytu. Inicjatorów *„Brahmsfest'u"* w każdym razie nagrodzono orderami i dla nich raison d'être uroczystości jest łatwym do zrozumienia.

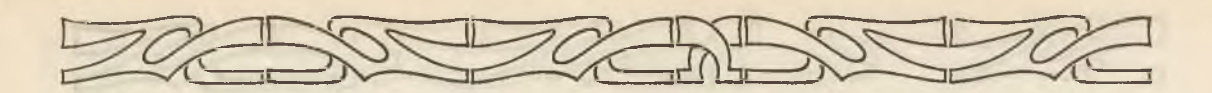
W Bordeaux z inicjatywy redakcji dziennika „La Gironde" 12 i 13 września r. z. zorganizowano „La Fête des Vendanges". Oprócz zwykłych uroczystości, towarzyszących winobraniu, w specjalnie zbudowanym amfiteatrze, mogącym pomieścić 25 tysięcy widzów (co dało dochodu 250 tysięcy franków) wystawiono operę „Bacchus triomphant C. Erlanger'a, z udziałem F. Litvinne w roli tytułowej i licznego corps de ballet.

KORESPONDENCJE.

Monachjum, w grudniu i styczniu 1909—1910.

Z ruchu koncertowego (Reger, Mahler, Elgar i in.).

Przez cały jeden tydzień *Max Reger* był en vogue! Poznaliśmy „Prolog symfoniczny do tragiedji („zu einer Tragoedie"), nowe trio, nowy kwartet. Przy poznaniu „Serenady" i „Warjacji na wesoły temat A. Hillera", zdawało się, że Reger wyklarował się zupełnie. Pomimo całego mistrzowstwa w skomplikowanym harmoniczno-kontrapunktycznym aparacie, uderzała nas wielka jasność i szczera prostota bardzo głębokich myśli i przejrzystość dyspozycji, niemal mozartowska. Także w instrumentacji znać było ogromny postęp, i jeśli nie można było mówić o wzbogaceniu palety orkiestracyjnej, gdyż Reger kolorystą nigdy nie był i nie będzie, to jednak wszystko brzmiało bardzo dobrze,

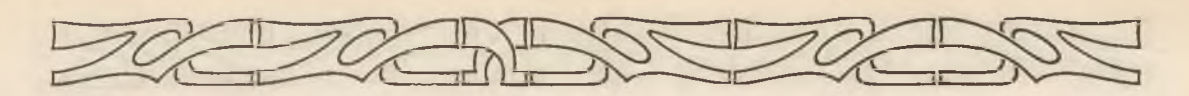


nawet było widocznem, że Regera zajmuje obecnie orkiestra daleko więcej, niż dawniej, gdy polifoniczne logarytmy wyłącznie wirowały w gienjalnej głowie „des Herrn Professors Max Kontrapunkt". Powtarzał nawet z lubością pewne efekty instrumentacyjne, ciesząc się widocznie, tak jak by je był odkrył sam (znane były dawno). „Prolog symfoniczny" zawiódł nas bardzo. Znów przyszła na myśl „Sinfonietta", znów ten sam „greulicher Wirrwarr", zdradzający jakby człowieka chorego na harmoniczny i kontrapunktyczny „Ideenfluss". A przytem ubóstwo tematyczne (prócz kilku motywów zapowiadających się interesująco, lecz ginących później w sturamiennym polipie wiru głosów), źle i grubo brzmiąca instrumentacja; co najgorsza zaś—to właśnie reminiscencje efektów instrumentacyjnych, dziś już dość zużytych. Nie było mi dość zrozumiałem, dlaczego Reger obecnie zamiast potęgować własną indywidualność popełnia szereg stylistycznych reminiscencji i eklektyzmów (niby jak Mahler!), i to nie w najwybredniejszej jakości. Jako olbrzym na polu zawrotnych kombinacji polifonicznych, odczuwający wielką, choć jednostronną konieczność coraz większej komplikacji i technicznego postępu w swej specjalności, nie zdołał Reger wyciągnąć z „Sinfonietty" tych korzyści, jakie przynieść mu powinna była, t. j. że im bardziej dzieło symfoniczne jest w polifonji skomplikowane, tem mniej dobrze brzmi, czyli, aby „Prolog symfoniczny" mógł dobrze brzmieć, musiałby Reger użyć *conajmniej* orkiestry z „Elektry". Lecz i ten eksperyment byłby karkołomnym—zwłaszcza dla Regera, który własnego kolorytu z pewnością nie osiągnie nigdy. Jego brutalność w instrumentacji pochodzi z nieodczuwania orkiestry. W tym razie najłatwiej uledz reminiscencjom. Innym brakiem „Prologu" są martwe ustępy, które w żadnym razie nie zdołają przemówić do nas, gdyż pisanie bez inspiracji jest aż nadto w nich widoczne. Wogóle Reger produkuje wprost niebezpiecznie wiele. Historja uczy nas, że to fatalnie oddziaływa na inwencję, której Reger i tak nie posiada zastraszająco wiele. W formie utwór jego jest ciekawy; rozszerza bowiem formę sonaty, co jednak na papierze jest ciekawsze, niż przy słuchaniu. Pomimo kilku podnioślejszych ustępów, „Prolog", o ile nie będzie poddany ścisłej rewizji, pozostanie dziełem ciekawem, lecz nie dorównywującem „Warjacjom hillerowskim". Nowych wawrzynów Regerowi nie przysporzył — to pewna. Nie straci nikt na tem, jeśli „Prologu" nie pozna. Dyrektor *Loewe* miał pracę nieludzką, wykonując „Prolog" wraz z orkiestrą „Konzertvereinu". Nadmienić należy, że zbyt wydłużone dzieło Regera męczy strasznie. Wątpię, aby istniała tragedja, której muzyczny prolog trwa dłużej niż jeden akt. Lecz o to mniejsza!—W kilka dni później grał Reger wraz z najlepszym pjanistą monachijskim prof. *Schmidt-Lindnerem* warjacje własne na temat Beethovena i passacaglia na 4 ręce (2 fortepjany). Mimo wielkiej muzykalności gry, Reger psuł wrażenie, jakie te świetne dzieła wywołują zawsze. Passacaglia stawiam na ogół wyżej niż warjacje, które zresztą od czasu warjacji Brahmsa nie mają sobie równych.*) Wyżej jednak ponad te obydwa dzieła wznoszą się gienjalne bachowskie warjacje Regera (na 2 ręce). Dwa ostatnie dzieła kameralne (*trio* i *kwartet*) zajęły mnie tylko jako wyborne faktury. Posiadają one wszystkie sympatyczne i mniej sympatyczne cechy twórczości Regera. W kwartecie dwie środkowe części są bardzo piękne. Niemniej echa Brahmsa i Schumanna nie przeminęły jeszcze u Regera. Symfonja (druga) *Zilchera,* warjacje orkiestrowe *Braunfelsa*, dwie melodramatyczne muzyki *Reussa* (o którego poemacie symfonicznym „Judyta" pisałem swego czasu w ś. p. „Lutniście"), kwintet fortepjanowy *Mikorey'a*, nowe pieśni *W. Courvoisiera*, *Posy* (Wiedeń) i *Zilchera*, nie zrobiły rozruchu. Grano też okropną I symfonję D-dur *Mahlera*, rozpoczynającą się od reminiscencji z Beethovena (symfonja B dur), potem przechodzącą w Schuberta, potrącającą o Meyerbeera, także o Mozarta, Brucknera, Wagnera, oraz o — Prater. W trzeciej części pojawia się coś w rodzaju „Arme-Leute-Musik", mianowicie dobrze instrumentowany marsz pogrzebowy z efektami trywjalnej muzyki weteranów, mieszkających w „Arbeiter-Viertel", co byłoby bardzo dowcipnym persiflażem, gdyby nie trwało długo, nie powtarzało płaskich dowcipów i *nie* było samą *tylko* imitacją trywjalnej muzyki bez estetycznych refleksji, bez „Schluss-Moral". Czekamy na VIII symfonję Mahlera, napisaną na „ogromnie wielką" orkiestrę, 3 chóry (podobno nie zależne od siebie) i... 8 solistów (razem 1000 ludzi).. Etwas noch nie dagewesenes! Bitte hereinspazieren, meine Herrschaften!"

Na „wystawienie" tej symfonji będzie zbudowana osobna hala, podobno tej samej wielkości co monachijska „Obstmarkthalle". Biedny Strauss! Ani się spodziewał, że go Mahler

---

*) Do najwybitniejszych nowszych tego rodzaju dzieł zaliczyć można warjacje Elgara, Dukasa Rachmaninowa, d'Jndy'ego, Koesslera, Szymanowskiego etc. „Don Quixote" R. Straussa nie należy do rajacji w ścisłem tego słowa znaczeniu.



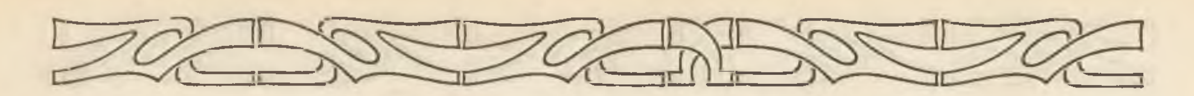
pobije. On musiał się zadowolnić powiększeniem miejsca dla orkiestry przez usunięcie dwuch rzędów krzeseł w operze monachijskiej, celem wykonania „Elektry“. Ponieważ jesteśmy „im Zeichen des modernen Verkehrs“, więc też i... „Reisebureau Schenker“ zajęło się imprezą, a osobne plakaty (także w salach jadalnych parowców „Hamburg-Amerika“) głoszą ten przyszły epokowy wypadek w dziejach muzyki, który niewątpliwie wywoła między muzykami szereg samobójstw z powodu, że Mahlerowi nie dorównają. Czy jednak VIII symfonja Mahlera przewyższy np. kilkunastotaktowe preludjum Chopina—no! bądźmy cierpliwi! Jako historyk muzyki, ciepię pod jarzmem brzydkich refleksji. Bernabei napisał mszę na 53 głosy, która wywołała swego czasu podziw i zgrozę. To było też „etwas nie dagewesenes“; potem zamieniło się ono na „nie gespieltes“. Następne wznowienie dzieła Bernabei'ego nastąpiło w... 220 lat później na kongresie muzycznym (1909). Co jednak było najciekawsze, to właśnie fakt, że zaciekawienia nie wzbudziło. Ośmiogłosowa msza Palestriny, śpiewana jest już od 350 lat—i dalej będziemy mieli sposobność słyszeć ją (niestety nie w Polsce). Nie uprzedzajmy jednak faktów, zwłaszcza, że VII symfonja Mahlera, którą słyszeliśmy w Monachjum pod jego dyrekcją w roku zeszłym, posiadała ustępy w istocie piękne (np. Schattenspiele à la Berlioz). — Do angielskiego kompozytora Edwarda *Elgara* mam wyjątkowe szczęście. Wszystkie jego dzieła symfoniczne zdołałem poznać w wykonaniu trzech orkiestr monachijskich, pod dyrekcją Zumpego, Weingartnera, Schneevoigta i Mottla. Obecnie dyrygował Loewe jego najnowszą kompozycją, wydaną przed rokiem, t. j. *symfonią As-dur*. Co prawda, mniej mnie zajęła, niż jego uwertury „Cockaigne“ i warjacje „Enigma“, ale daleko więcej, niż „Froissart“ i „Of the South“. Symfonja zbudowona jest na wzorach ogólnie przyjętych i posiada wszelkie właściwości mistrzowskiego opracowania. W ostatniej części nie brak pewnych banalności łatwej inwencji. Scherzo bardzo piękne, również część pierwsza pełna zajmujących szczegółów. Wprawdzie nie znajdziemy jakichś wyraźnych reminiscencji, ale wszystko robi wrażenie czegoś dawno znanego. Obok tych nowości znajdują się na programach dzieła od Bacha aż do Straussa („Heldenleben“). Zanotować należy wykonanie *IV*, *V* i *VII* symfonji Brucknera — w jednym tygodniu. — Następnym razem o produkcjach chórów i operze.

Dr. A. Ch.

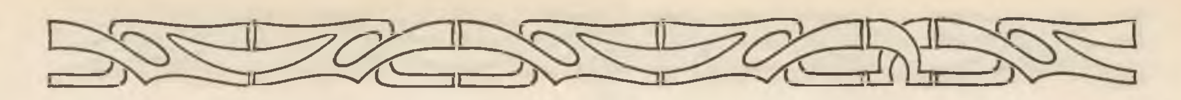
Medjolan, w styczniu.

Sezon operowy w teatrze „Dal Verme“. — Z sali koncertowej (wystawienie „Orfeusza“ Monteverdie'go).—Z teatru della Scala („Waikirje“ Wagnera i „Medea“ Cherubini'ego).

Jesienny sezon operowy teatru Dal Verme, który należał niegdyś do t. zw. wielkich, nie przyniósł nic w tym roku, coby wybiegało ponad średni poziom artystyczny, zarówno pod względem doboru repertuaru, jak i pod względem wykonania. Jedyna premiera „Książe Zilah“ Franka Alfana, upadła już po drugiem przedstawieniu, wykazując zupełny brak inwencji i dojrzałości kompozytorskiej autora. Pozatem szereg oper znanych i ogranych, często niewłaściwie obsadzonych. Z pomiędzy solistów wyróżniło się wprawdzie kilka głosów pierwszorzędnych, jak Russ, Garibaldi, Galeffi, Dygas, Mossoczy, większość jednak daleką była od doskonałości, dobrą natomiast była orkiestra i chóry. W sąli koncertowej poza występami rozlicznych gwiazd. bardzo interesującą była produkcja doskonałego kwartetu Polo ze współudziałem cenionego pjanisty Ernesta Consolo. Wieczór ten poświęcony był wyłącznie utworom Brahmsa. Wykonano tercet op. 87, kwintet op. 33, kwartet op. 51, n. 2 i kwartet op. 26. Oprócz tego prof. Polo wykon. sonatę na skrzypce i fortepjan op. 105, a pjanista Consolo sonatę fortepjanową op. 5. Wszystkie te utwory cieszyły się wielkiem powodzeniem u publiczności licznie zebranej. Jednym z ważniejszych zdarzeń w życiu muzycznem Medjolanu było wystawienie „Orfeusza“ Monteverdi'ego w sali koncertowej tutejszego konserwatorjum. Opera, do której libretto napisał Aleksander Striggio, była wykonana po raz pierwszy 24 lutego 1607 r. na dworze w Mantui. Gienialny mistrz kremoński, twórca właściwego melodramatu, liczył wtedy lat czterdzieści. On to pierwszy wprowadził recitatiw dramatyczny, arje i współudział orkiestry w akcji i otworzył nowe zupełnie drogi dla muzyki współczesnej. „Orfeusza“ z pyłu zapomnienia wydobył i wystawił mistrz francuski d'Indy; nie było to jednak wykonanie kompletne, gdyż opuszczono akt pierwszy i dwie arje Plutona i Proserpiny w akcie 4. Obecnie za staraniem Tow. przyjaciół muzyki w Medjolanie wykonano znakomite dzieło w całości



w formie koncertu. Wykonanie opery nastręczało trudności nielada. Według opinji najznakomitszych powag muzycznych, opartej na badaniach historycznych, orkiestra Monteverdi'ego opierała się głównie na kwartecie smyczkowym ze szczególnem uwzględnieniem skrzypców (gdyż Monteverdi sam był skrzypkiem) i na instrumentach dętych. Tymczasem oryginalnej instrumentacji „Orfeusza" nie zdołano nigdzie odnaleźć, przechowały się tylko części na chóry i na arfę, partje zaś do śpiewu tylko z akompanjamentem gienerał basu. Tow. przyjaciół muzyki, chcąc dać dzisiejszej publiczności dokładny obraz ówczesnego systemu muzycznego, zaprosiło znanego kompozytora Giacomo Orefice (twórcę „Chopina") do zrestaurowania i uzupełnienia braków w partycji Monteverdi'ego. Pomysł ten jakkolwiek umożliwił wykonanie „Orfeusza" w formie koncertu i ułatwił publiczności zrozumienie dzieła, nie można nazwać szczęśliwym. Orefice z zadania wywiązał się wprawdzie znakomicie. Opierając się na dokumentach synchronistycznych, starał się odtworzyć przypuszczalnie jak najwierniej koloryt orkiestralny Monteverdi'ego respektując z najwyższym kultem śpiew i system harmoniczny 2 ej połowy XVI wieku. Jednakowoż ani najściślejsze badania archeologiczne, ani najszlachetniejsze tendencje najlepszego kompozytora nie zdołają odtworzyć zaginionego oryginału i pozostaną wytworem fantazji i dobrych usiłowań. Już samo przystosowanie dzieła do dzisiejszych instrumentów muzycznych, oddala nas zupełnie od pierwowzoru i nie może nam dać wyobrażenia o oryginalnem brzmieniu monteverdiowskiej orkiestry. 300 lat temu używano instrumentów zupełnie odmiennych, a więc viole da braccio, viole da gamba, chitarroni (bas gitara) klawicymbały dalej tromby t. zw. trombe vulcano i małe organki, które trzymano na kolanach. Inną rzeczą zresztą jest realizacja gienerałbasu i współczesna harmonizacja „Orfeusza" przez Oreficego, a inną zarówno w szczegółach jak i w całości „Orfeusz" Monteverdi'ego. Tego ostatniego więc podziwialiśmy tylko w części wokalnej t. j. w chórach, recitatiwach i arjach. Muzyka gienialnego mistrza uderza przedewszystkiem niezwykłą okazałością linji i przeczystą szczerością ekspresji. Niema w niej ani jednej frazy poświęconej dla efektu. W głębokiem skupieniu owiana czarem nieznanej świeżości, płynie ona szeroką falą, wywołując w słuchaczu nastrój niezwykle podniosły. Promieniuje z niej jakaś niewypowiedziana siła sugestywna, która jak prąd elektryczny przebiega przez nerwy słuchającego i wzbudza w jego duszy zachwyt niewysłowiony. Ten śpiew deklamowany, który o 3 wieki wyprzedził dzisiejszy kierunek dramatu muzycznego (Debussy, Musorugski) jaki entuzjazm musiał wywołać 300 lat temu, gdy muzyka teatralna zaczęła się rodzić dopiero i wyrażała się przez modulację i zimny, pozbawiony uczuć recitatiw. (Peri, Caccini). Wykonanie arcydzieła powierzono tak doskonałemu kapelmistrzowi, jakim jest Zanella, dyrektor konserwatorjum Rossiniego w Pesaro, nic też dziwnego, że wypadło ono ze wszech miar świetnie. Oprócz znakomitej orkiestry, chóry katedry medjolańskiej imponowały nader pięknym i jędrnym dźwiękiem, rzadkiem poczuciem rytmu i subtelnem cieniowaniem. Bohaterem wieczoru był wykonawca głównej partji, Kaszmann (znany Warszawie). Wielki ten artysta śpiewał wspaniale, porywając pulicznosć głębią swego uczucia i uduchowioną szlachetnością stylu. Dotrzymywały mu godnie towarzystwa pp. Lavin, obdarzona rzadko pięknym głosem altowym i świetna Eurydyka p. Fino-Savio oraz p. Colona i basista Quewolo. Zbyteczne dodawać, jak wielkie wrażenie całość zrobiła na rozentuzjazmowanej publiczności. Inicjatywa Tow. przyjaciół muzyki zasługuje ze wszech miar na pochwałę, umożliwiła bowiem szerszej publiczności poznanie arcydzieła, które dotąd znane było tylko szczupłej garstce uczonych specjalistów. Przed kilku dniami otworzyły się podwoje teatru della Scala. Sezon rozpoczęto „Walkirją" Wagnera, dyrygowaną przez wybitnego i bardzo zdolnego kapelmistrzą, Vitale. Miał on do dyspozycyi ensemble, złożony z elementów znakomitych, a więc świetną orkiestrę i solistów, reprezentowanych przez pierwszorzędne gwiazdy, jednak całości wykonania nie nadał tych form charakterystycznych, które cechują dzieło wagnerowskie. Brakło przedewszystkiem tej twardości stylu i pewnej brutalności, którą się spotyka na scenach niemieckich, natomiast uderzała zbyt jaskrawo tendencja zwłoszczenia muzyki wagnerowskiej. Tyczyło się to głównie partji śpiewanych, w których zamało deklamowano a zanadto śpiewano, wskutek czego dramatyczniejsze ustępy wyszły blado. Orkiestra nie zawsze dała koloryt należyty, a czasami była za mało energiczną. Nieliczne zresztą te braki, tym snadniej nas uderzają, gdyż mamy jeszcze świeżo w pamięci Walkirję, wystawioną przez Toskaniniego, który nadał jej interpretację, jakiej nie zdarzyło nam się usłyszeć na żadnej z wielkich scen europejskich. Drugą operą sezonu była „Medea" Cherubiniego, wystawiona poraz pierwszy w Paryżu w roku 1797. Niepowodzenie tej opery da się streścić w krótkich słowach. W Cherubinim cenimy znakomitego muzyka, przedewszystkiem teoretyka. Jego świetne dzieła o kontrapunkcie, do dziś dnia są ozdobą literatury muzycz-



nej. Opera jego jednak wywołuje podziw chyba tylko tem, że wogóle została wystawioną w Scali z tak kolosalnym nakładem. „Medea“ nie odznacza się ąni szczególną pięknością formy, ani żywym jakimś kolorytem lub ciekawszą instrumentacją. Zarówno cała akcja, jak i muzyka pozbawione są ekspresji, opera dłuży się monotonnemi i rozwlekłemi arjami i w najcierpliwszym słuchaczu wywołuje w końcu znużenie i nastrój bardzo szary. Nie brak jej gzieniegdzie pięknych motywów, tu i owdzie błyśnie moment szczerego natchnienia, całość jednak nie nadaje się do dzisiejszego repertuaru. Tym więcej podziwiać możemy artystów, którzy z nudnych i fatalnie na głosy pisanych partji, zrobili rzeczy świetne. W operze tej słynne chóry Scali znalazły pole do popisu i olśniewały, jak zwykle, niezrównanym zespołem. *Romuald Rebczyński.*

Z sali Filharmonji.

VI koncert symfoniczny; solistka: p. Bernsteinówna (fortepjan).—III koncert muzyki kameralnej.—VII koncert symfoniczny; solista prof. Auer (skrzypce).

§ Gdyby sprawność techniczna była jedynym warunkiem, dopuszczającym wirtuoza do estrady, nie miałbym nic przeciwko solistce VI koncertu symfonicznego, p. Bernsteinównie. Do wypowiedzenia jednak natchnień mistrzów nieodzowna jest obok techniki intuicja; trzeba mieć duszę zdolną odczuć myśl autora dzieła, trzeba umieć wywołać nastrój, umożliwiający rozwinięcie się w słuchaczu wrażeń artystycznych. Tego wszystkiego brak p. Bernsteinównie. Grę jej zdradzają owoce dłuższej pracy, której wynikiem jest możność swobodnego pokonywania podstawowych czynników gry technicznej (choć i pod tym względem były częste uchybienia; tłumaczy to jednak artystkę nieopuszczająca ją ani na chwilę trema). Koncert Chopina f-mol traktowany był przez p. Bernsteinównę zanadto „po uczniowsku“; w ten sposób grać można sonatinkę Clementiego.

Na omawianym koncercie zapoznał p. Fitelberg Warszawę z IV symfonją Mahlera, wystawioną po raz pierwszy w Monachjum w r. 1901 pod dyrekcją autora. Na ogół biorąc, dzieło Mahlera posiada fakturę bogatą w środki techniczne; dość często jednak słyszeć się dają reminiscencje z Haydna (w tematach) i Wagnera; instrumentacja nadzwyczaj barwna, zwłaszcza interesujące są kombinacje w grupie instrumentów drewn. dętych. Najbardziej „klasyczną“ jest część I symfonji. W części ostatniej, jak w większości symfonji Mahlera, występuje głos solowy; ciekawe jest zakończenie tej części (kontrabas i harfa) — pełnej zresztą humoru dziecęcego. Oprócz symfonji, doskonale wystudjowanej przez p. Fitelberga, orkiestra wykonała po raz drugi w b. sezonie koncert brandeburgski Bacha, znany jeszcze z ubiegłego roku.

§ Program koncertu kameralnego obejmował dzieła: kwartet Mendelssohna op. 44, sonatę na skrzypce i fortepjan Regera i kwartet op. 55, Ant. Rubinsteina. Wykonawcom kwartetu (pp. Kochańscy, Dłutowski i Sebelik) należy się słowo uznania za sumienną pracę przygotowawczą oraz dokładne zrozumienie całości odtwarzanego utworu. Zespół ten, uprawiający z zamiłowaniem muzykę kameralną (u nas zaniedbaną i nie mającą szczerych zwolenników), uzewnętrzniają cechy spokrewnienia indywidualności każdego z członków (warunek, na zasadzie którego winny organizować się wszelkiego rodzaju ensemble, mające być rozpatrywane jako jednostka zbiorowa). W odtworzonym kwartecie Mendelssohna artyści przestrzegali sumiennie wszystkie tempa i znaki dynamiczne. W ustosunkowaniu siły brzmienia poszczególnych instrumentów kwartetu zaszła duża zmiana na dobre: pierwsze skrzypce nie „bojkotują“ drugich. Z Regerem—jako twórcą, zawarła znajomość publiczność warszawska jeszcze w sezonie ubiegłym. Wykonana artystycznie przez pp. Kochańskiego i Melcera jedna z dawniejszych sonat „współczesnego Bacha“, może dostarczyć wrażeń nawet przeciętnemu melomanowi. Zwłaszcza pełna brawury część ostatnia wyróżnia się najkorzystniej pod względem jasności formy i stylu. Kwintet Rubinsteina na fortepjan, flet, klarnet, fagot i waltornię z udziałem pp. Melcera, Nespori'ego, Turby, Merloo i Ordy nie wzbudził szerszego zainteresowania zarówno ze względu na fakturę dzieła jak i komplet instrumentów. Monotonny ten utwór odegrany był bardzo dobrze, do czego przyczynił się w pierwszej linji p. Melcer (można tylko zarzucić zbytnie zagłuszanie pozostałych pulpitów). *R. Ch.*

§ Niejednym z najciekawszych pod wieloma względami koncertem w bieżącym sezonie był ten, program którego — może w mimowolnem zestawieniu Debussy'ego i Fitelberga—dał możność otrzymania najróżnorodniejszych wrażeń. Przy chęci stałego zapoznawania warszawskiej publiczności z najnowszemi owocami pracy i talentów muzycznych z zagranicy, już prawie pod koniec sezonu stało się zadość obowiązkowi przedstawienia dowodów i kompozytorskiej działalności energicznego sternika naszego ruchu muzycznego w chwili bieżącej. Obok dotąd u nas nieznanych szkiców symfonicznych Deb. p. t. „Morze" usłyszeliśmy jednoczęściową symfonję (2-ga) Fitelberga. Wysoka wiedza muzyczna, wprost wirtouzowska technika kompozytorska, gruntowna znajomość i umiejętność wyzyskania instrumentalnego kolosu współczesnej orkiestry, oraz wielki talent wsparty na gruncie silnie rozwiniętego indywidualizmu twórczego—to są główne czynniki do powstania takich dzieł, jak wyżej wymienione. Obaj kompozytorowie są przedstawicielami najnowszych prądów muzycznych, prądów, które z trudem wyżłobiają sobie drogę już może nie do prawa bytowania, lecz do odpowiedzialnej świadomości umysłów ludzkich.

Trudno zatem znaleźć tak stosowny probież krytyczny, by można było we wszystkich kierunkach zmierzyć wartość i zawartość, oraz podług przyjętego zwyczaju bezapelacyjny wyrok ogłosić tymbardziej, że kryterjum słuchacza, lub krytyka nie wypływa z przyszłości, lecz z przeszłości. Śmielej już za to można wygłosić swe osobiste wrażenia, a nawet dalekoidące przypuszczenia. I oto w szkicach Deb. przedewszystkiem zastanawia nas celowość usiłowania zastąpienia farb dźwiękami. Tendencja ku stwarzaniu niejako treści zapomocą samych tylko kombinacji barw dźwiękowych sama już z natury rzeczy zakreśla pewne granice rozwoju w tym kierunku. Pewną jest rzeczą, że wiele obrazów kolorami orkiestrowemi namalować nie można. Podobieństwo poszczególnych farb, cieni i półcieni w „Morzu" i w „Popołudniu fauna" (chromatyczne odzywki fletu, pasażyki i tryle na tle tremolanda instrumentów smyczkowych, perlisty ruch dzwięków harfy, nadającej danej barwie urok świeżości, oraz połysk i t. p.) zbytnio nie przekonywa nas o malarskiej kompetencji dźwięków muzycznych — tymbardziej, że mielibyśmy sposobność skonstatowania jednego wieczoru zastosowanie również b. złożonego bogactwa kolorów dźwiękowych w symfonji Fitelberga, jako tylko jeden ze środków pomocniczych do wysubtelnienia wypowiedzianych myśli. Fitelberga w jego autorskiem założeniu przedewszystkiem b. obowiązywała treść muzyczna. Dał też samej muzyki dużo. Misternie powiązane tematy w samym rozwojowym pochodzie dały całość o zeszlifowanych kantach, bez jakichkolwiek punktów wytycznych dla ucha. Brzmi wszystko, jak kolosalna dźwięcząca fala, giętka wewnątrz siebie, na zewnątrz zdobne poważnemi barwami, noszącemi piętno surowej konsekwencji. F. jest w istocie krótkim tylko momentem muzycznym, zrozumianych i wyczutych tak głęboko i, jeżeli można użyć tego określenia, tak wszechstronnie przez autora, że wprost słuchającego przytłacza ogromem zadania, jakie stanowi sama chęć skrystalizowania wrażeń. Harmonje są tak bogate, a tak szybko ustępujące wzajemnie miejsca, że dopiero przy odegraniu w wolnem tempie można zachwycać się niemi.

Najciekawszą cechą istoty twórczego talentu Fitelberga jest absolutne zerwanie z panującemi obyczajami naszej zapleśniałej estetyki. Jego muzykę trudno nazwać „ładną". Określenie to byłoby conajmniej niestosowne. Muzyka F. jest taką, jaką być musi muzyka artysty, który nie wchodzi w kontakt z publicznością. Niema tam filuternie ukrytego umizgu z obowiązującem ogólnie pojęciem o pięknie, niema wyrozumiałości dla braku wrażliwości naszych przyrządów słuchowych—jest za to wyraźny dowód, że autor nie liczy się zupełnie z pewnem niedołęstwem dzisiejszej publiczności w odbieraniu złożonych wrażeń. Tym gorzej dla niego. Ambicja człowieka ucierpi na tem — słuszna duma artysty zyska na blasku w krainie jego życia duchowego.

D.

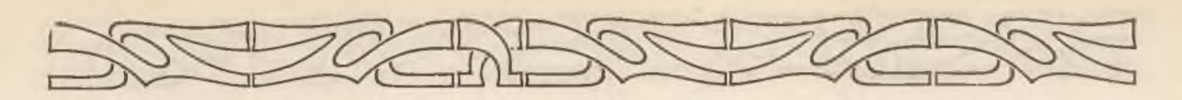
Kronika.

═ ***Koncerty Paderewskiego.*** W polowie stycznia odbył się w Budapeszcie koncert Paderewskiego. Ogromna sala redutowa, mimo znacznie podwyższonych cen, była zupełnie wyprzedana. Znakomitego pianistę przyjmowano z entuzjazmem i zmuszono do licznych naddatków. Artysta grał na ośmioaktawowym fortepjanie Bösendorfera najnowszej konstrukcji.

═ ***Dr. Chybiński*** otrzymał od Akademji Umiejętności w Krakowie stypendjum z funduszu ś. p. W. Oslawskiego na badania naukowo-muzyczne w zagranicznych archiwach i bibljotekach. Ostatnie prace dr. Chybińskiego: „Tabulatura organowa Jana Lublina z r. 1540" i „Teorja menzuralna w polskiej literaturze muzycznej pierwszej połowy XVI stulecia" ukażą się drukiem w „Rozprawach wydziału filologicznego Akad. Umiejętn. w Krakowie".

═ ***Tablica pamiątkowa Chopina.*** Wielkopolski komitet chopinowski postanowił wmurować w ścianę gmachu muzeum, Towarzystwa przyjaciół nauk w Poznaniu, tablicę pamiątkową z czerwonego granitu, z płaskorzeźbą głowy Chopina.

═ ***Śliwiński*** zapowiedział na dzień 7 lutego r. b. w sali Filharmonji lwowskiej swój koncert, którego program wypełnią najpiękniejsze utwory Fryderyka Chopina. Artysta, używający dzisiaj zasłużonej sławy jednego z najcelniejszych chopinistów, postanowił uczcić w ten sposób setną rocznicę gienjalnego twórcy, iż w bieżącym roku jubileuszowym wszędzie, gdzie tylko koncertować będzie, cały jeden wieczór poświęci zawsze dziełom nieśmiertelnego rodaka—i taki właśnie uroczysty koncert urządza w pierwszych dniach



przyszłego miesiąca we Lwowie. Przedtem jeszcze Śliwiński daje koncert „chopinowski“ w Poznaniu (31 stycznia) i Krakowie (4 lutego).

= ***P. Margot Kaftalówna***, która dotychczas występowała z wielkiem powodzeniem w Parmie, otrzymała zaproszenie na szereg występów do Medjolańskiej Scali. Pierwszy występ odbył się z powodzeniem 27 stycznia.

= ***Z Warsz. Konserw. Muz.*** Na mocy decyzji jenerał-gubernatora p. Pawła Romaszkę, mianowano profesorem średniego kursu klasy fortepjanu, a p. Adama Zabłockiego profesorem kursu niższego klasy fortepjanowej.

Od Nowego roku w konserwatorjum warszawskiem rozpoczęła działalność klasa operowa pod kierunkiem prof. Chodakowskiego. Do klasy zapisało się grono uczniów mianowicie: 4 soprany, 2 mezzo-soprany, 2 tenory, 1 bas i 2 barytony. Prof. Chodakowski przeznaczył do studjów dwie opery: „Fausta“ Gounoda oraz „Jasia i Małgosię“ Humperdincka.

= ***Konkurs.*** Zarząd sekcji muzyki zbiorowej przy Tow. Warsz. muzycznem ogłasza konkurs muzyczny na hasło (harm. czterogłosowa) dla chóru męskiego „Hejnał“ do słów dr. M. M. Poznańskiego, nagrodzonych na konkursie sekcji:

„Leć, o pieśni, leć sokołem!
Tobie—czołem, Ziemi – czołem!“

Utwory konkursowe należy nadsyłać pod adresem: „Warszawskie Tow. muzyczne dla sekcji muzyki zbiorowej“ (gmach Filharmonji) z wymienieniem, że to jest utwór konkursowy.

Utwory nadsyłane nie mogą być pisane ręką kompozytora, przyczem ma być dołączona koperta z jego nazwiskiem.

Ostateczny termin nadsyłania kompozycji wyznaczony jest na 1-go marca r. b. Utwór nagrodzony otrzyma 50 franków, oraz żeton pamiątkowy.

Na sędziów zaproszono pp.: M. M. Biernackiego, Feliksa Konopaska, Piotra Maszyńskiego, Ignacego Pileckiego, Wład. Rzepko, Felicjana Szopskiego i Marka Zawirskiego.

= ***Turniej śpiewaków polskich.*** Towarzystwo „Przedświt“ zapowiada na koniec kwietnia r. b. turniej śpiewaków polskich

Szczegółowe warunki są następujące:

1) Udział w konkursie biorą: śpiewacy zawodowi i amatorowie, mogący wykazać się specjalnemi poważnemi studjami.

2) Liczba współzawodniczących nie może przekroczyć 30-tu.

3) Przystępujący do konkursu wnosi tytułem wpisowego rb. 15, a otrzymany kwit sznurowy daje prawo uczestniczenia w turnieju.

Przy zapisie każdy obowiązany jest złożyć w zapieczętowanej kopercie, opatrzonej pseudonimem, dokładne sprawozdanie z odbytych studjów, z wymienieniem własnego nazwiska i profesorów.

4) Zapisy trwać będą od dnia 15-go lutego do 1-go marca r. b.

5) Zapisy przyjmuje skład fortepjanów Hermana i Grossmana (Warszawa, Mazowiecka № 16).

6) Uczestniczący w konkursie obowiązani są śpiewać jedną rzecz na zadany temat, drugą dowolnie wybraną.

Pożądane są pieśni poważnych kompozytorów, jako to: Schuberta, Schumanna, Brahmsa, Wolfa i innych, pieśni starofrancuskie i starowłoskie oraz pieśni kompozytorów polskich starszych i współczesnych.

Wybór tematów i warunki turnieju wysyła na żądanie księgarnia L. Biernackiego N.-Świat № 57.

7) Na sędziów będą zaproszeni profesorowie głównych szkół śpiewu, muzycy, krytycy i wybitni miłośnicy śpiewu w kraju i zagranicą.

Nadto publiczność uczestniczyć będzie w turnieju i wydawać swoją opinję przez głosowanie

8) Nagrody przyznawane będą: 1) za umiejętność śpiewu i głos; 2) za umiejętność śpiewu, 3) za głos – w postaci medali i listów pochwalnych; nie wyłączone są również nagrody pieniężne.

9) Akompanjament fortepjanowy.

= ***Po kwintet do Pragi.*** Warsz. kawiarnia Udziałowa a w jej imieniu p. Wolska (Leszczyńska 8), zwróciła się aż do Pragi po kwintet (2 skrzypce, wiolonczela, fortepjan, fisharmonja), ofiarowując gażę 21 rb. w dni powszednie, 26 rb. w niedzielę i święta. Czyżby kawiarnia Udziałowa miała zamiar bojkotować muzyków miejscowych, lub też zależy jej na tem, aby kwintet był koniecznie „czeski?“; w takim razie należałoby się postarać również o importowaną klijentelę.

= ***P. Antonina Białecka*** (Lwów) wystąpiła 15 grudnia r. z. z koncertem w Berlinie w sali Klindworth—Scharwenka. Występ miał powodzenie zarówno u krytyki jak i u publiczności. Panna Białecka pochodzi z Warszawy, jest córką b. profesora uniwersytetu. Pierwsze studja muzyczne odbywała w tutejszem konserwatorjum pod kierunkiem Al. Michałowskiego, następnie kształciła się u Leszetyckiego i Friedmana. Gdy Friedman otworzył we Lwowie szkołę wyższej gry fortepjanowej, p. Białecka została w tej uczelni profesorką.

= P. ***Jadwiga Matyasiakówna***, utalentowana skrzypaczka, koncertowała 19 stycznia z dużem powodzeniem w Grodnie.

= ***P. Eugenja Galewska***, laureatka konserwatorjum warszawskiego, ostatnio uczennica prof. Pugno, występowała 7 stycznia z powodzeniem w Paryżu na koncercie Młodej sztuki, zorganizowanym staraniem *Cercle International*. Krytyk dziennika „La Française“, p. Caille, o talencie artystki wyraża się z nadzwyczajnem uznaniem, podkreśla grę skończoną oraz stylowe interpretowanie dzieł zamieszczonych na programie (Bach, Chopin, Liszt i Wagner).

= ***Grzegorz Fitelberg*** dyrygować będzie 3 lutego koncertem symfonicznym w Filharmonji berlińskiej. Program obejmuje między innemi „Pieśń o sokole“ Fitelberga. W koncercie bierze udział p. Artur Rubinstein.

= ***Zdzisław Jahnke*** (Poznań) znany z występów w ubiegłym sezonie w Filharm. warszawskiej, koncertował z wielkiem powodzeniem w Szczecinie. W koncercie przyjmował udział pjanista, Edward Risler z Paryża.

= Poznań. 31 stycznia odbędzie się w sali Lamberta koncert ***Śliwińskiego***. Program składa się z utworów Chopina.

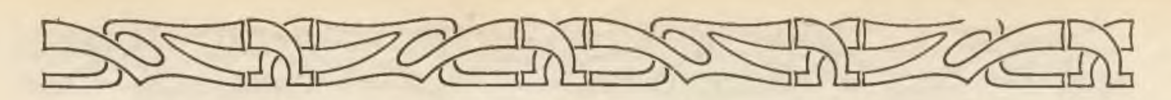
= ***Kolędy po niemiecku.*** Wiedeńska „Polnische Post“ pomieściła świeżo przekład na język niemiecki trzech kolęd polskich, dokonany przez ks. Rudolfa Nowowiejskiego.

= ***P. Bronisław Strzyżykowski*** zaproszony został na dyrektora muzycznego „Tow. miłośników sztuki“ w Sosnowcu.

= ***Rzym.*** Wielkie tryumfy święciła p. Felicja Kaszowska podczas występów swych w teatrze Costanzi, zwłaszcza jako Izolda w cyklu przedstawień wagnerowskich pod dyrekcją Mascagniego. Najpoważniejsze dzienniki rzymskie wyrażają się gorąco o artystce, nazywając ją jedną z „największych przedstawicielek sztuki wagnerowskiej“; tą opinją cieszy się zresztą p. Felicja Kaszowska przedewszystkiem w Niemczech i we Francji.

Po sezonie rzymskim udaje się p. Kaszowska do Madrytu, a stamtąd do Warszawy.

= ***Lwów*** 18-go stycznia. Wystawiono po raz pierwszy w teatrze hr. Skarbka „Mazepę“ Adama



Minchejmera. Widownia była przepełniona, a publiczność po każdym akcie wyrażała coraz żywiej szczery zachwyt dla opery, wysnutej z tragedji Słowackiego. Wykonawcom nie szczędzono oklasków, przyjmując z wyróżnieniem: Tarnawskiego, Drzewieckiego, Dębicką, Okońskiego i Szymańskiego. Kapelmistrz Stermicz i reżyser Florjański wystawili i przygotowali „Mazepę“ najstaranniej. Opera ma zapewnione powodzenie.

= ***Muzyka na prowincji.*** Tow. Artystyczne w Będzinie urządziło 12 grudnia wieczór muzyczny, na którym zespoły chóralne Towarzystwa wespół z przyjmującymi udział w wieczorze chórami Tow. muz. z Niwki i „Miłośników sztuki polskiej“ z Sosnowca wykonnły pod dyr. p. Herbaczewskiego kantatę Galla ku czci Słowackiego („Jemu, co jak płomienny słup“), „Smutno mi Boże“ Kossobudzkiego i „Pamiętnik“ Rymkiewicza.

= ***Petersburg.*** Na koncercie symfonicznym hr. Szeremjetjewa wykonano oratorjum „Samson“ Händla. III nadzwyczajnym koncertem Zilotie'go zamiast Weingartnera dyrygował W. Mengelberg z Amsterdamu, dyrektor tamtejszego „Concertgebouw“. Program wypełniły: „Heldenleben“ Straussa, „Coriolan“ i 5 symfonja Beethovena i końcowa scena z 1 aktu „Parsifala“. Wszystkiemi dziełami dyrygował Mengelberg bez partytury. To samo powtórzyło się na koncercie symf. w Moskwie (5 symf. Czajkowskiego, „Heldenleben“ Straussa i „Śmierć Izoldy“).

= ***Petersburg.*** W celu upamiętnienia 50-ej rocznicy założenia Petersburskiego Oddziału Cesarskiego Tow. Muz. dyrekcja tej instytucji mianowała honorowymi członkami kompozytorów: Ljadowa, Rachmaninowa, Skrjabina, Taniejewa, Svendsena, Saint-Saënsa, Humperdincka, Sgambatiego, Elgara; kapelmistrzów: Nikischa, Fiedlera, Richtera; wirtuozów: Wierzbiłowicza, Godowskiego, Hofmana, Ysaye'a i Klengela.

= ***Moskwa.*** Na VI-m z kolei historycznym koncercie Tow. muz. Wanda Landowska grała koncert D-dur Haydna i sonatę fortepjanową C-mol (na clavicinie). VI koncertem symf. tej instytucji dyrygował Nedbal (symfonja „Jowiszowa“ Mozarta, Scherzo-capricioso Dworzaka i „Pochód nocy“ Raba). III-m koncertem symfonicznym Tow. Filh. z udziałem Hubermana dyrygował Safonow („Leonora № 3“. Symfonja IV Czajkowskiego).

= ***Helsingfors.*** Wystawiono operę „Aino“, kompozytora fińskiego, Melartina. Jest to pierwsza narodowa opera fińska. 16 grudnia grano po raz pierwszy „Tiefland“ d'Alberta.

= ***Wagneriana.*** Antykwarjat Rosenthala w Monachjum jest w posiadaniu manuskryptu opery Ryszarda Wagnera p. t. „Wesele“. Cenę tego rękopisu określa wspomniana firma na 20 tysięcy marek. „Wesele“ jest jednym z wcześniejszych dzieł mistrza z Bayreuth (rozpoczął je w Pradze, nie mając jeszcze skończonych 20 lat). Karta tytułowa rękopisu opatrzona jest napisem: „Fragment einer unvollendenten Oper: Die Hochzeit von Richard Wagner. Dem Würzburgen Musikverein zum Andenken verehrt. (Introduktion: Chor und Septet)“. Na ostatniej (36) stronie manuskryptu podpis: „Würzburg, den 1 März 1833. Richard Wagner“.

= ***Lipsk.*** Mogiły Joanny Rozyny Wagner (matki kompozytora) i Joanny Rozalji (siostry jego) ma zamiar rada miasta Lipska przyozdobić pomnikami.

= ***Dyrektorem berlińskiej Hochschuli*** mianowany został uczony muzyk niemiecki, Kretschmar.

= ***Francillo Kaufman***, artystka nadwornej Opery wiedeńskiej, zapowiedziała własny koncert we Lwowie.

= ***Stulecie urodzin Schumanna.*** W roku 1910 przypada, oprócz stulecia urodzin Chopina, takisam jubileusz drugiego wielkiego romantyka, Roberta Schumanna. (Urodzony 8 czerwca 1810 w Zwickau). W Niemczech przygotowują się z tego powodu rozliczne uroczystości muzyczne. Najgłówniejszą z nich będzie trzydniowy festival w Monachium, który odbędzie się w maju. Rodzinne miasto Schumanna, Zwickau, przygotowuje uroczystość jubileuszową na czerwiec.

= ***Biały kruk.*** W archiwum miasta Münster odnaleziono tekst i nuty trzech pieśni Waltera von der Vogelweide, oraz fragment pieśni nieznanego kompozytora. Manuskrypt (pergaminowy) służył za okładkę do rachunku z XVI w. i pochodzi z połowy XIV w.

= ***Niepowodzenie Leoncavalla.*** W obecności włoskiej pary królewskiej dano w rzymskim teatrze „Constanzi“ po raz pierwszy operę Leoncavalla „Maja“, pod kierownictwem Mascagniego. Premjera się nie powiodła. Część publiczności śród głośnych protestów opuściła teatr przed ukończeniem przedstawienia.

= ***Selma Kurz*** zakończyła gościnę w operze wiedeńskiej i rozpoczyna dłuższą podróż koncertową, w czasie której da się słyszeć także w Krakowie i we Lwowie.

= ***Konkurs imienia Glinki.*** Z fundacji Bielajewa dla popierania kompozytorów i muzyków rosyjskich otrzymali następujące nagrody: Felix Blumenfeld (symfonja 1000 rb.), N. Czerepniu (koncert fortepjanowy 500 rb.), M. Steinberg (kwartet smyczkowy 500 rb.), Skrjabin (5-ta sonata na fortepjan 500 rb.), Strańskij (scherzo fantastyczne na orkiestrę 500 rb.). Nagrody wydawane są z kapitału przeznczonego na ten cel przez M. Bielajewa. Rozdawnictwo nagród odbywa się corocznie 27 listopada st. stylu jako w dniu, w którym wykonano po raz pierwszy obie opery Glinki.

= ***Saint-Saens*** wykończył 2 aktową operę komiczną pod tytułem „Serenada“. Premjera ma się odbyć w jednym z teatrów na Rivierze, w Nicei lub w Monte Carlo.

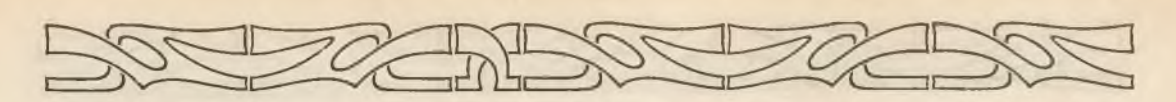
= ***Feliks Mottl*** dyrygował 29 z. m. w Petersburgu koncertem symfonicznym Al. Ziloti.

= ***Nowy Jork.*** Bogatą i rzadką kolekcję dawnych istrumentów muzycznych, należącą do M. Steinerta, wystawiono na sprzedaż publiczną. Do osobliwości tych zbiorów należy spinet hollenderski z r. 1603, klawikord z końca XVI w. i arpicord z r. 1581.

= ***Strajk chórzystów.*** W Budapeszcie z powodu strajku cały personel chórzystów Opery nadwornej wydalono.

= ***Muzeum Rimskiego Korsakowa.*** W gmachu konserwatorjum w Petersburgu ma powstać muzeum imienia Korsakowa, do którego przeznacza całą kolekcję pamiątek wdowa po zmarłym kompozytorze. Dyrektor konserwatorjum, Głazunow, powiększy zbiory przyszłego muzeum autografem opery „Noc majowa“.

= ***Kwartet ks. Mecklemburskiego.*** Z powodu niedawnego zgonu ks. Jerzego Mecklemburskiego, który, jak wiadomo, utrzymywał przy dworze swym w Petersburgu słynny kwartet, złożony z pp. Kocjana, czecha (I skrzypce), Naumа Krauza, wilnianina (II skrzypce), Zygmunta Butkiewicza (wiolonczela) i Sergjusza Bornmanna (altówka), dalsze losy tego zespołu artystycznego żywo zainteresowały szerokie koła. Między innemi uporczywie krążyły pogłoski o rozwiązaniu kwartetu. Pogłoski te jednak były pozbawione wszelkiej pod-



stawy: słynny kwartet pozostaje nadal pod protektoratem najbliższej rodziny zmarłego księcia i zwyczajem lat ubiegłych będzie też koncertował zagranicą. Na wiosnę kwartet ks. Mecklemburskiego udaje się na szereg występów do Anglji i Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej.

= ***Zemsta „klaki" teatralnej.*** W „Teatrolirica" w Medjolanie wydarzył się niedawno niezwykły wypadek. Przedstawiano „Faworytę" Donizettiego. Mimo, że baryton Ainetto, występujący w roli króla Kastylji, śpiewał doskonale, przerywano mu ustawicznie, a po pierwszym akcie wygwizdano. Wtedy Aineto wybiegł w kostjumie przed rampę i wygłosił do słuchaczy gwałtowną przemowę, w której oświadczył, że jest ofiarą zemsty stałej „klaki" teatralnej z tego powodu, ponieważ odmówił zapłaty żądanej sumy za oklaski. Publiczność wzięła śpiewaka w obronę i zmusiła „klakę" do milczenia. Przedstawienie zakończyło się zupełnym tryumfem artysty.

= ***Filharmonicy wiedeńscy*** obchodzić będą w marcu 50 letni jubileusz pracy artystycznej. Wiedeń przygotowuje się z tego powodu do uroczystości. Orkiestra otrzyma złoty medal Salvatora, dane będą 2 koncerty jubileuszowe, w sali ratuszowej odbędą się „uroczyste przyjęcia", na które otrzymają zaproszenia wybitniejsi muzycy całego świata oraz przedstawiciele wszystkich orkiestr symfonicznych w Europie i Ameryce.

= ***Tydzień R. Straussa w Monachium.*** Program monachijskich uroczystości muzycznych, obejmującyh całokształt twórczości R. Straussa, jest już ustalony i przedstawia się następująco: trzy przedstawienia w teatrze księcia regenta: „Klęska ogniowa" (23 czerwca), „Salome" (24 czerwca), „Elektra" (26-go); dwa poranki kameralne w teatrze na wystawie (Künstlerheater) 24 i 26 czerwca; trzy koncerty w nowo zbudowanej hali muzycznej na wystawie w dniach 25, 27 i 28 czerwca. Do wykonania koncertów powołano orkiestrę wiedeńskich Filharmoników, która poza Wiedniem występowała dotąd tylko w Paryżu, nigdy zaś jeszcze w Niemczech.

= ***Przedstawienia dzieł Mozarta w Salzburgu.*** W czasie od 29 lipca do 6 sierpnia 1910 odbędą się znowu w Salzburgu uroczyste przedstawienie na dochód muzeum Mozartowskiego. Kierownikiem artystycznym przedstawień jest Dr. Muck, dyrektor opery berlińskiej. Dane będą: po niemiecku „Flet zaczarowany", po włosku „Don Juan". Z wybitnych śpiewaków pozyskano dotąd: Lilli Lehman, G. Farrar, Fr. Hempel, J. Gadski-Tauscher i Slezaka.

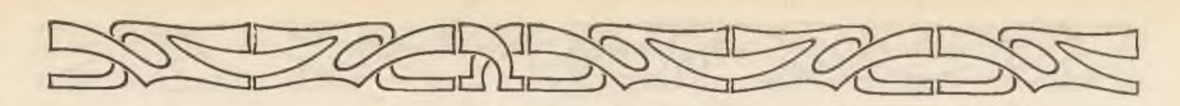
= ***Paryż.*** Od początku bieżącego sezonu ma Paryż czwartą wielką instytucję symfoniczną obok koncertów Colonne'a, Chevillarda i Konserwatorjum. Instytucja, zowiąca się „Symphonia", wprowadzona została w życie przez Universite des Annales i odbywa swoje koncerty w sali teatru „des Arts". Programy koncertów, zawsze bardzo urozmaicone, są pożądanem dopełnieniem nieco konserwatywnych programów trzech starszych orkiestr i przynoszą ciągle nowości. W prowadzeniu orkiestry zmieniają się kolejno doskonali młodzi kapelmistrze, których Francja ma w ostatnich czasach przynajmniej tylu co Niemcy, uchodzące za jedyny kraj, który wydaje wybitnych kierowników orkiestry. Nazwiska przyszłych następców Colonne'a i Chevillarda: Bachelet, Vidal, Catherine, Busser, Rabaud.

= ***Wagner w Paryżu.*** Według statystyki ogłoszonej przez dyrekcję paryskiej wielkiej opery osiągnęły w roku 1908 dzieła Wagnera największą cyfrę przedstawień w tym teatrze. Na 189 wieczorów operowych przypada 51 poświęconych Wagnerowi. Dalej idą: Gounod 42 przedstawienia, Saint-Saens 24, Verdi 20, Delibes 16, Massenet 13, Meyerbeer, niegdyś zwycięski rywal Wagnera w tejsamej wielkiej operze, tylko 12.

VARIA.

< **Śpiewaczka o dwu głosach**. Głos sopranowy u mężczyzn jest wprawdzie rzadkością, zdarza się jednak co pewien czas pod postacią t. zw. falsetów, ale żeby kobieta, posiadająca wysoki sopran, mogła śpiewać jednocześnie pięknym męskim głosem tenorowym, tego z pewnością dotychczas nie było. Taką wyjątkową krtań dwugłosową posiada śpiewaczka kanadyjska, Dolly Toye, ciesząca się obecnie niezwykłem powodzeniem w Londynie. Skala jej głosu obejmuje $4^1/_2$ oktawy. Panna Toye opowiada o sobie, że badali ją najwięksi laryngorodzy w Anglji i w Ameryce i oświadczyli, że dotychczas takiej krtani nie widzieli. Nadto zaznacza, że wyćwiczenie obu głosów nie sprawiało jej żadnej trudności. Łatwo pojąć, jak wiele komicznych sytuacji wynikało z dwugłosowości panny Toye. Będąc uczennicą damskiej klasy śpiewu, zaczęła raz popisywać się tenorem, a profesor, wchodząc do klasy, utrzymywał, że schowano tu przed nim śpiewaka. W ostatnich czasach pewien impresarjo chciał zaangażować pannę Toye do śpiewania partji męskich, był bowiem przekonany, że ma do czynienia z mężczyzną, przebranym za kobietę.

< **Honorarja kompozytorów**. Mozart, jak wiadomo, umarł w nędzy, mimo olbrzymia liczba mniejszych i większych rozmiarów (około 626) kompozycji. Za gienjalne swoje prace otrzymywał ceny wprost śmieszne. Np. za operę „Don Juan" 500 franków, za „Wesele Figara" 100 dukatów. Był to niestety smutny los i wielu innych kompozytorów. Schubert znajdował się wielokrotnie w takiej biedzie, że sprzedawał swemu wydawcy (który go „bardzo kochał") za kilkadziesiąt centów swoje cudne pieśni. Weber otrzymał za „Wolnego Strzelca" od Opery nadwornej w Berlinie 80 fryderyków w złocie i z tego jeszcze musiał zapłacić za libretto. Po 50 przedstawieniach, z których Opera nadworna



zyskała przeszło 30,000 franków, gieneralny intendent, hrabia Brühl, ofiarował mu 100 franków gratyfikacji, których zresztą Weber nie przyjął.

Lortzing zarabiał przeciętnie 12 luidorów w złocie za swoje opery i mało nie zemdlał z radości, gdy mu pewnego dnia jeden z dyrektorów hamburskich ofiarował 20 luidorów (400 fr.) za operę „Undine.“ Umarł zaś w takiej nędzy, że słusznie mógł napisać jeden z jego współczesnych, iż całe Niemcy powinny były zarumienić się ze wstydu.

Z drugiej strony Mendelssohn, Meyerbeer, Liszt, zarabiali dobrze za swe kompozycje, a Brahms doszedł nawet do honorarjów stosunkowo świetnych. Za trzecią np. symfonję otrzymał od wydawcy 40 tysięcy franków. Dziś praca kompozytorska popłaca lepiej. Wystarczy skomponować średniej wartości operetkę, aby zarobić miljon, jak np. Lehar za „Wesołą wdówkę.“ Cóż powiedzieć dopiero o Sidneju Jonesie i jego „Gejszy“, lub o o Straussach, Rheihardtach itp., którzy stają się miljonerami, spekulując na złym guście publiczności?

Z żałobnej karty.

= *Charles Bordes*, znany działacz francuski na polu muzycznem, założyciel sławnego chóru *„Les Chanteurs de Saint Gervais“* (który zapoznał francuzów z dziełami Palestriny, Carissimiego, Vittorii i in.), oraz *Scholae Cantorum* (wraz z d'Indy'm i Guillmantem), zmarł nagle w okolicach Tulonu, podczas ekskursji. Zmarły ur. się 12 maja 1863, w muzyce był uczniem C. Francka, propagował śpiew chóralny à capella, dzieła mistrzów dawniejszych, szerzył kult Bacha, słowem w ewolucji smaku muzycznego we Francji odegrał bardzo ważną rolę. Redagował i wydawał czasopismo „La tribune de S. Gervais“. Z polecenia ministerjum oświaty zbierał narodowe melodje basków (Archives de la tradition basque).

= W profesorze konserwatorjum w Kopenhadze, *Gotfrydzie Matthisen-Hansenie*, zmarłym 14 października 1909 r., stracił duński świat muzyczny jednego z wybitniejszych swoich przedstawicieli. Jakkolwiek uwielbiał Bacha, cenił wysoko i współczesnych gienjuszów. Pisał dzieła kameralne, fortepjanowe, na organy, te ostatnie zwłaszcza są pełne fantazji i zdradzają szeroki horyzont autora. Jako nauczyciel i mistrz wywierał duży wpływ na niejedną gienerację wybitnych muzyków—rodaków. W liczbie jego uczniów spotykamy nazwiska: Edwarda Griega, Lange-Müllera, Hamerika, Helsted'a i in. Zmarły ur. się 1-go listopada 1832 r.

= W Berlinie zmarł w wieku lat 38 kompozytor *Wiktor Hansmann*, twórca oper „Enoch Arden" i „Die Nazarener“. Obie opery miały duże powodzenie na scenach niemieckich.

= *Karol Halir* (ur. 1859 r.), wybitny skrzypek, niegdyś uczeń później następca Joachima, zmarł w Berlinie.

Ze spraw Warszawskiego Związku Muzyków.

= Zarząd Związku składa serdeczne podziękowanie pp. Członkom, jak również i wszystkim, którzy w jakikolwiek sposób wzięli udział przy oddaniu ostatniej posługi zmarłemu koledze, ś. p. *Aleksemu Drozdowowi.*

= Zarząd warszawskiego Związku muzyków przypomina pp. Członkom, iż wszelkie sprawy zasadnicze, tyczące się Związku, nie mogą być załatwiane drogą prywatnych porozumień, gdyż takowe, o ile posiadają donioślejsze znaczenie, są szczegółowo rozpatrywane przez sam Zarząd, do którego wyłącznie Członkowie Związku po wszelkie informacje zwracać się winni.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.